



TITLE:

# [特別講演]象徴主義批評の一断面： アルベール・オーリエとフェリッ クス・フェネオン

AUTHOR(S):

丹治, 恆次郎

---

CITATION:

丹治, 恆次郎. [特別講演]象徴主義批評の一断面：アルベール・オーリエとフェリックス・フェネオン. 仏文研究 1995, 26: 139-151

ISSUE DATE:

1995-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137826>

RIGHT:

《特別講演》

## 象徴主義批評の一断面

アルベール・オーリエとフェリックス・フェネオン

丹 治 恆次郎

きょうは、これから一時間ばかりお話をさせていただきます。前にお伝えしておいた表題では、象徴主義の批評家を三人、フェネオンとオーリエとそれからもうひとりオクタヴ・ミルボーの名前を挙げておきましたが、今日はミルボーの話はできないんです。彼については、最近二年前はかなり龐大な二冊本の批評集ができましたのですが、まだ私は十分に読めていない。それできょうは初めの二人、オーリエとフェネオンを扱うということでご勘弁願いたいと思います。

実は私の勤め先の関西学院大学で共同研究というのをやっております、それは哲学の人とかドイツ文学の人とかと一緒になんですけど、最近やっと一冊の論文集を出しました。その表題は、「世紀末は動く」というものだったんですけど、この論文集を出した直後に関西では大地震で活断層が動きまして、その後関東ではサリンなんていうものでたいへんな動き方をしておりますが、「動く」というのはもちろんそういう意味ではありません。この言葉の source を申しますと、それはこれからお話する内容にも関わってきますが、きょうもご出席になっている早水洋太郎さんがお訳しになったスタロバンスキーの *Montaigne en mouvement* (『モンテーニュは動く』) でして、これにならって我々の論文集に「世紀末は動く」という題をつけたわけです。私はそこで「象徴主義の絵画と批評」という論文と総括的な序文とを書いておりまして、その内容と今日お話することとがある程度重なってくるわけです。

\*\*\*

それでこれから象徴主義の絵画と批評の話に入るわけですが、とっかかりとしてまず初めにゴンブリッチからの引用を見ていただきたいと思います。なぜ初めにゴンブリッチなのかと申しますと、象徴主義絵画が生まれた歴史的経緯について、彼は非常に的確な指摘をしております、フランス人の書いたものでこれほど大胆に要約したものは、私の知るところ他にないからです。そのゴンブリッチは、ロンドンの精神分析学会の例会に出て、*Psychoanalysis and the History of Art* (『精神分析と美術史』) という講演をいたしました、その講演は彼の論文集 *Meditation on the Hobbyhorse* (翻訳『棒馬考』) に入っております。次に挙げる引用は、その論文集の中の一節でございます。

いずれにしても印象主義は、画面から文学的連想を排除し、作品受容のギヴ・アンド・テイクを、掻き集めた色彩の斑点の読み方に限定することに成功しました。しかし、このように分有し合った能動性への努力と引き換えに、印象主義は退行的快樂という見事な報酬を与えたのです。数世紀を経て初めて公衆は、長らくアカデミックな慣習によって荒々しい原始的なものとし追放されていた色彩、派手な、鮮やかな、輝かしい色彩の真の飛沫を見ることが許されたのです。初期の印象主義絵画に投げられた嘲笑のことを語るときにも、逆にいかに素早くこの方法が勝利をおさめ、古い絵画がたちまち「単なるシンボル」と見なされてしまったかを忘れてはなりません。印象主義は、欲望を充足させる二つの方法 (mode) の、ちょうど真中の分水嶺に位置しています。印象主義は、かつて絵画的象徴を対象の外観にもっと近づけて合致させようとしてきた過程の頂点であると同時に、またあけっぴろげに退行的な芸術、すなわちプリミティヴィズムが始まる出発点であるとも見ることができます。セザンヌの複合的な仕事のなかで、かつて数世紀もの間規範としてあった表象上の正確さという規準が緩められたのです。またファン・ゴッホとゴーガンは二人とも、生々しく攻撃的な、退行的画像のために、それらの規準を見棄てたのです。こうしてわれわれは、ピカソの『アヴィニヨンの娘たち』を理解できるところの、まさにこの状況に、ついに立ち戻ったのです。

ここでの「印象主義」という言葉の使われ方は、非常に大胆ですね。ここでゴンブリッチが行っている指摘を、私なりに読み取ってみますと、彼によると、印象主義は、欲望を充足させる二つの方法のちょうど真中にある分水嶺である。それ以前は、絵画的象徴というものを、対象の外観 *appearance* に最大限近づけて合致させようとしてきたのですが、印象主義はその過程の頂点にある、つまり、これは原理的にはリアリズム、自然主義なんですね。ですから、現れ方としては、ロマン主義絵画とか、あるいは、幻想画、風景画という形で現れてきたり、あるいは静物画という形で現れてきたり、あるいは歴史画の没落過程としていろんな人物肖像画が現れてきたりなどしてきましたが、結局、その真なるもの、あるいは *vraisemblable* なものを描こうという考え方で一貫していた、と思いますね。で、印象主義はこのリアリズムを、視覚という人間の認識能力の分析まで、視覚に映る色彩の感覚の分析にまで押し進めるのですが、そうすると、描くべき対象というものを崩してしまうことになるのです。つまり確かに、印象主義でリアリズムは頂点を迎えたのですが、そうした後から出てくるのは、これは一種の *régession*、退行現象となってしまう。そうして退行現象がどっと20世紀になだれ込んで、それがその20世紀初頭のプリミティヴィズムとか、それから一種の即物主義だとかいう形で現れてきている。このことをもっと図式的に言えば、つまりミメシス、写実〔模倣〕という意味でのミメシスというものがありますが、これが印象主義で終わる、というか頂点に達して、あとはミメシスに反する何かが出てきている。このミメシス原理というのは、それまでもうずっと続いてきたのですけれど、造形芸術もおそらく言語表現も含んでですね、ミメシス原理が最終的に破綻するのが、ちょうど19世紀の最後の90年から94年、そのあたりです。で、そこに出てきた画家が、セザンヌとか、

ゴッホ、ゴーガンだと、こういうことをゴンブリッチは書いているわけです。

ちょっと間口を広げますけども、1889年にパリ万博がありますね。そうするとその、エッフェル塔というものを考えてみますとですね、あれは従来の建築素材というのではなくて、鉄で作るわけです。それで、セメントとか鉄とかいう建築素材をそのまま剥き出しにしてですね、建築が成り立つというのはたいへんなこと、ですからたいへんなスキャンダルだったという、まあもちろん皆様よくご存じのエッフェル塔のスキャンダルというのがあったわけで、ちょうどその時期と一致するわけですね。それから、またちょっと間口を広げますけども、私はベルリオーズに関心を持っていて、ちょっと訳したり調べたりなんかしていますが、ベルリオーズの晩年というのは非常に悲劇的なものですね。なぜかという、それはまあもちろん、社会生活、経済生活、それからステイタスの問題とかいろいろあるけれども、結局音楽をつくるという創作論的な意味で彼は行き詰まってしまったわけですね。それはなぜかという、文学的形象を音楽化しようと、つまり文学的フィギュールに基づいて音楽を創ろうという、終始一貫した彼の態度がもう成り立たなくなっていたということだと思います。それはやっぱり、今言っている意味でのミメシスの崩壊というか、終焉ということだと思いますね。そして技術的には、調性音楽というものが無調音楽になる、ちょうどワグナーのあの何といいますか、一応調性音楽として成り立っているんだけど、そこに不協和音を意識的に入れてくるというやり方ですね、あれがやっぱりちょうどこの時期の直前にあたります。そしてあれほどフランスの世紀末の連中が、*Revue wagnérienne* なんかで何故あれほどワグナーに執着したのかということも、この問題と関係があると思うんです。つまり、私が言う包括的な意味でのミメシス原理の崩壊というものと、それに対抗して、じゃあどういふような表現方法、表現手段というものがあるのかという模索の状態ですね、これがちょうど今私に取り上げようとしている時期の様相であると思います。そしてこの模索の有り様を、当時の美術批評家を三人選んで、彼らの考えから浮かび上がらせようというわけです。まあ今日は二人の話しかできないんですけど。

まず、アルベール・オーリエです。オーリエは、1865年に生まれて、92年に27歳のとき腸チフスで死んでおります。ですから非常に短命なのですが、非常に早熟な批評家でした。彼は、とても期待されていた、特に象徴主義の画家たちに期待されていました。ざっと読んでいただいたらおわかりになるのですが、まあ理論的にはエミール・ベルナールに近い。エミール・ベルナールというのは、ボン＝タヴァンでゴーガンたちと会ってクロワゾニズムを教えたのは自分だと、だからフランス絵画の象徴主義の理論的な主導者はゴーガンではなくて自分だ、ということを最後まで言い続けていた人物です。最近、このエミール・ベルナルの評論集も大きな本になって出ました。この人は、理論的には相当鋭いところがあった。その彼が初めて接した批評家というのが、アルベール・オーリエであった。そして、オーリエがベルナルをはじめ、ボン＝タヴァンの一連の画家、それからナビ派の画家と親しくなっていて、いうならば理論的な同列者として戦うのです。そのオーリエの著作というのはそれほど多くありません。詩集もありますし、コント集のようなものもあります。それから小説も書いたらしいのですが、それは私は名前しか知りません。それらは彼が死んだときに、遺作集、遺稿集として出版されています。しかし、オーリエの

主な活動をたどろうと思えば、*Mercur de France* の創刊号から大体四、五年分を見ればいい。その毎回の各号にオーリエのものが入っているというように、彼はそこで非常に旺盛な活動をしております。その中で *Les Isolés* という作家論集を彼は書こうとしてまして、その第一回としてゴッホ論が発表されたのです。

で、ゴッホのほうはそれにどういう反応をしたか。アルルにおけるゴッホからオーリエへの返書というのと、それとは別にゴッホが弟のテオに送った手紙がありまして、それをお読みになられたらわかるんですけど、あまり喜んではいけないですね。ゴーガンだったらこんな書き方はしないですね。ゴーガンだったら、まさに自分の考えていることを代弁してくれている、と言うところです。ということは逆に言えば、ゴーガンには、オーリエという批評家は我々の芸術にとって役に立つ人間だ、という意識がありました。ところがゴッホは、ご覧になったらわかるようにですね、非常に消極的で「もう私の作品論はしないでくれ」と、更には弟を介して「もう今後は私のことは書かないように頼んでくれ」というようなことまで書いている。じゃ、そういう、オーリエのゴッホ論はどのようなものであったか？ そこで次の引用をご覧ください。

たしかにファン・ゴッホは、彼の種族に属するすべての画家たち [オランダの画家] と同じように、彼自身の絵画のマチエールと、そのマチエールが実現するものの重要性和美しさに対しては、極度に意識的な画家である。しかしファン・ゴッホは多くの場合、きわめて魅惑的なこのマチエールを、まさに観念 *idée* を翻訳するために必然的に要請される一種の見事な *langage* としてしか考えていない。ここにはほとんど常に、ひとりの象徴主義者の存在がある。(中略) ファン・ゴッホのほとんどすべての絵画では、形としての表皮のもとに、いわば肉体の内側、物質の内側に、それと認知できる視覚にとっては、ひとつの思考、ひとつの観念が存在する。この観念こそが作品の基礎であり、また同時に作品の原因であり目的でもある。色彩と線描の輝かしい炸裂するようなシンフォニーも、たとえ画家自身にとってそれがいかに重要なものであろうとも、それはあくまで彼の創作においては、象徴化のための表現上の手段、表現上の方法にすぎないのである。(Albert Aurier: *Les Isolés*, 1890 より)

ここに現れている考え方をゴッホが嫌ったということはよく分かります。なぜかという、このゴッホ論で書かれている表現観、あるいは造形言語観は、ゴーガンのものであっても絶対ゴッホのものではないんです。それはやっぱり、ゴーガンがこれ以後抱えた非常に危機的な課題と、オーリエが批評家として抱えていた問題とが共通していたということだと思います。ではそれはどういう問題であったかという、先程申しましたミメーシス対反ミメーシス、あるいはミメーシス対プリミティヴィスムという図式と関係あるのですが、それではまだ大まかすぎまして、もっと詳しくその実態を見てみたらどうなるかという、それはオーリエの言っている *idée* というものと、それを表現する [それを翻訳する] ための表現手段というものの関係の問題だと思うんですね。結論から言うと、*idée* と表現手段、この二つは相容れないんです。というのは、*idée*

というのは目に見えないものですから、それをいったん表現の場へ引きずり出してきて描いた瞬間に、それは *idée* ではなくなるわけです。*idée* というのはかつての時代の「神」と同じ様なもので、目に見えない、目に見えちゃいけないものなんです。でもそれを表現しようとするには、可視的な表現手段、あるいは言語を使うわけですね。そうしますと、第一歩から亀裂が生じます。しかも、オーリエは先ほど言ったような意味での写実主義、ミメーシスを徹底的に排除していくわけですから、その表現手段というものは、いわゆる具象的なイメージではなくなってまいります。そうするとそれは色彩であり、線であり、形そのものということになるわけで、観念を純粹化しようとするほど、ますますその表現手段というものは従来の慣習的な形を使うことはできないことになります。ここで既に、いわゆる20世紀の抽象芸術が成立する基本的な前提というものは出来上がってしまっていると思います。もちろんオーリエは抽象絵画というものを知らずに死にましたけれど。そういうわけで、この問題は『世紀末は動く』のなかでオーリエ論を書いたときにもちょっと扱ったんですけど、結論めいたことを申しますと、やっぱり彼は最後まで亀裂を抱えたまま、*idée* というものと、表現手段の物質性というものと、この二つの間に起こる亀裂を抱えたまま死んでいった。ですから早く死にましたけど、おそらく彼の批評はそれから後も発展しようがなかったと思いますね。死ぬべくして死んだ、というような感じを一読者として持ちます。

このようにオーリエは一つの解決不能な問題を抱いていたのですが、実はゴーガンもそれを共有していたわけで、そこからオーリエのゴーガンに対する異常な没入の仕方も説明できると思います。このことは、次の引用によく表れています。これは *Revue encyclopédique* という雑誌に出したのですが、その日付に注意していただきたい。1892年の4月といいますと、もう数ヵ月後にはオーリエは死ぬわけです。ですからこれが、ゴーガンについて彼が書いた最後の文章でしょう。この前に、1891年の3月にですね、『絵画における象徴主義』という論文を、これはおそらくオーリエの一番の力作だろうと思いますが、ゴーガン論を書いています。この論文の内容は、今日は時間の関係で詳しくは申せませんが、ゴーガンを手掛かりにして、いろんな具体的な批評上の提案とか、現代芸術のあるべき姿というのを箇条書きにして書いております。けれども、結局やっぱり今私が言っているような観念と表現手段との乖離、亀裂という問題を抱えたままになっています。少し話が逸れましたが、引用文を見ていただくことにしましょう。たいへんな熱の入れかたがこれで分かります。

おそらくいつの日か、このルネサンスについて人々は語ることができるであろう。この芸術上の運動、この運動の比類のない創始者がポール・ゴーガンなのであった。画家であると同時に、木彫家、装飾家、陶芸家であったゴーガンは、最初の一人として確然と、表現方法の単純化の必然性を打ち出し、物質主義者の卑屈な模倣の効果と異なった別種の効果の合法性を主張し、芸術家が精神の不可侵の世界に心を注ぐための権利を肯定したのである。よく知られている彼の絵画作品が、すでにこの問題を捉えている。その絵画は、深くて高度に観念的（イデアリスト）な哲学によって刻印を打たれ、とりわ

け公衆と批評とを当惑させたプラトン思想に基づくものだといえよう。たしかにゴーガンのなかには、野性的なもの、原始的なものがあ、本能に基づいて黒檀の木の中に異質で驚異的な夢想を彫り込むインディアンが棲んでいる。その夢想は、アカデミーによって許容された画家たちの凡庸な空想よりも、はるかに多くの困惑をもたらす。疑いもなく、このことに対する漠然とした意識によって、彼は出発を決断したのであろう。我々の醜い文明を遠く離れ、ヨーロッパの工場群によって未だ汚されない遥かな格調ある島、野蠻で壮麗なタヒチの清らかな自然へと自己を追放する決断を彼は下したのである。そしてこれは明言すべきことだが、彼はその世界から、きわめて美しい奇異な新作を、現代人の活力を失った萎縮した頭脳ではもはや思い描くことすらできない新しい作品を持ち帰ることであろう。

この中に、「タヒチの清らかな自然へと自己を追放する」とありますね。これはマラルメが使った言葉をそのままとっているんです。マラルメが、ゴーガンが最初にタヒチに出発するときに、カフェ・ヴォルテールで杜行会を開く。その時にスピーチをしまして「彼は南の島へ自分を追放すると同時に、自分の意識の奥へ自分自身を追放するのである」ということを言ったわけですね。オーリエはその言葉をとっている。それから、「持ち帰る」ということ、「必ずや新しい驚異的な作品を持ち帰るであろう」、これはマラルメもそう言っているし、その席のスピーチをした連中が皆そう言っている。それで、この記事でもオーリエはそう言っているんですね。つまり、ゴーガンの作品は結局はヨーロッパ芸術になるだろうということです。ちょっと話は逸れますが、私はそこに疑問がある。彼らは皆ヨーロッパ人同士ですから、ゴーガンがオセアニアへ行こうとどこへ行こうと、やがてこのヨーロッパへ新しい作品を、新しい価値を持ち帰るであろう、と言っているんです。ところが、それが問題なのです。持ち帰らなくても、ゴーガンの表現は成り立つ、そういう観点があるんじゃないか。で、私はヨーロッパ人ではなくて日本人ですので、そういう見方をしているのです。その辺に晩年のゴーガンのおもしろさというのはある。まあ今日はこの問題はこのくらいにしておいて、本題に戻しましょう。

\*\*\*

オーリエは1892年の10月に死にますが、その前後からフランスの芸術と社会情勢とがかなり密接な関係を持つようになってきます。そこでこれからちょっと観点を変えまして、社会史との絡みで美術批評を見ていこうと思います。そうしますとここで登場してもらわなければならないのは、今日の表題に挙げました第二番目の批評家、オーリエよりもはるかに活動範囲も広いし、文学、美術、それから社会評論など、あらゆる分野にまたがって仕事をよくしたフェネオンであります。例えば彼は、ランボーの作品の出版をしております。それからジュール・ラフォルグの親友ですので、ラフォルグを世に出すということもやりましたし、*Revue blanche*、この *Revue blanche* というのはフェリックス・フェネオンの代名詞のようなものですが、ここで活躍してい

ます。そして、美術評論家として、ずいぶん多くの画家を、例えばヴァン・ドンゲンとかマティスとかそういう人たちを世に送っております。ところで、オーリエとの対照でフェネオンを考えるとすることは非常におもしろいテーマを引き出してくることになると思います。と申しますのは、オーリエは先程申しましたように、徹底的にポール・ゴーガンにいれあげた。他の印象派、モネとかカミーユ・ピサロとかベルト・モリゾー論も書いておりますし、いろいろ作家論を書いているし、それをまとめて、*Les Isolés* という作家論にするつもりだったので、非常によく見ているんですけど、スーラがないんですね。ところが、第八回の最後の印象派展覧会で最も強烈な衝撃を与えたのは、もちろん、*Grande Jatte* のスーラであります。そして、フェネオンという批評家は、ゴーガンに対してはどちらかというと *négatif* ですね。つまり、私が先程ベルリオーズについて言ったことと同じことを、フェネオンはゴーガンについて言っている。つまり、文学に捕えられたと。文学に捕えられて、絵画というものの道からそれていった、という批評ですね。もちろん、それだけではなくて、他にいろいろ、特にセラミックなんかを非常にほめておまして、木版画とか陶器の類はフェネオンは非常にほめているのですが、絵画としては、特にタヒチ以後の絵画というのは全然認めていないのです。それに反して、スーラに対するいれあげはものすごいんですね。1884年にスーラの『アニエールの水浴図』を見て、「私はこの絵画の重要性を完全に理解した」と言っているように、印象派の中では先ず最初に、スーラ作品で衝撃を受けているんです。そして、ちょうど1900年に、フェネオンは、*Revue blanche* において、スーラの総特集をおこなう。それから、スーラの全作品のカタログ *catalogue raisonné* を作ろうとするという、たいへんないれあげ方であります。ですから、オーリエのゴーガンに対するいれあげ方と、フェネオンのスーラの芸術理論と作品に対する執着とがちょうど対照的なんですね。

で、ゴーガンとスーラの関係はどうだったかという、ゴーガンの方では、あんなぶつぶつの点を付けているような都会育ちのぼんぼんは問題にせんと、全然点描派というものは切り捨てたんですよ。だから、カミーユ・ピサロがいったんスーラに近づいて同じような点描の作品を描いたときでも、あれほど信頼していた先輩のピサロが、なぜあんな若造のつまらん理論にひっかかるのか、ということですね、ゴーガンにしてみれば。スーラの方は、あまりゴーガンについては発言していません。

ところで、全然違った立場から、レヴィ＝ストロースに二人について述べたものがあります。とにかくゴーガンとスーラは残るだろう。しかし、この二人のうちでどちらが偉いかというと、やっぱりスーラのほうが偉いんじゃないか、ということを書いてたと思います。だからまあ、考え方によるんですね。その考え方というのは、具体的にどういうことかと言うと、科学的な態度というものが、芸術表現というものと矛盾しないというだけでなく、つまり、相補関係にあって、助け合う関係にあって、そしてそれによって成り立っていくんだということです。でもよく考えてみれば、エドガー・ポーとか、ボードレールにもそういう科学主義というものがあつたと思うんですね。フェネオンはそれに気付いていて、だから彼は、ポー、ボードレール、それから造形表現においてスーラというふうに結びつけていく。で、スーラのああいう科学主義というのを非常に高く評価している。なぜかという、抑制がきいている、単なる感情の表現ではなく、



## 《特別講演》

芸術制作というものを、知的に、方法的につくり上げていく、というところがある。それから、表現媒体とか、表現手段にたいして徹底した意識がある。そして分析の精神がある。フェネオンには、こういうものが新時代の芸術になっていくんだという考え方があったようです。つまり、最も現代的な芸術というのは科学的であるという考え方がフェネオンにはあった。オーリエにはなかったと思います。オーリエはどちらかというと、プラトン主義あるいは神秘主義ですね。

で、フェネオンは、この科学主義を奉じて何の矛盾もなく批評活動をすすめていったかというところ、どうもそうではないんですね。フェネオンの活動と、フランスの同時代の社会史を見比べていただくと、奇妙なことにお気付きになると思います。つまり、1886年から94年、これは言うならばフェネオンの活動の絶頂期です。この時に、この後お話しますテロがあります。アナーキストのね。それから後はもう彼は書けなくなった。彼は1944年まで生きているんですが、20世紀にはいつてからはほとんど批評活動ができていない。これは非常に奇妙な現象だと思います。オーリエの方はというと、92年に死にましたが、死ぬ直前に力作を書いています。ただしフェネオンにはその後、社会批評、三行批評というのがありましてね、これは一種のブラックユーモアみたいな、ゴシップみたいなものです。今日はここに、ジャン・ポーランが編集した今いちばん信用のできるフェリックス・フェネオンの作品集を持っていますが、この中かなりの分量で三行批評というのがあります。確かにそういうふうに執筆活動はしているけれど、美術論とか、文学論というものはもう書かなくなった。またジェイムズ・ジョイスの『若き日の芸術家の肖像』、これは日本語訳のタイトルですが、「*Steaven Daedalus (Daidalos)*」という小説の初版を出したりしていますけれども、そんなものは出版事業なのであって、自分の批評活動は全然していない。そして Bernhein Jeune という有名な画商の店へ入って、現代芸術の担当責任者として非常に活躍しています。画商として、先程言いましたようなマチスを発見したり、ヴァン・ドンゲンを世に出したりしています。でも、批評文は書いていない。なぜか。それはやはり、オーリエのところで私がとりあげたのと同じように、フェネオンはフェネオンなりの、ある亀裂を持っていたからだと思います。それは何かというと、科学主義とアナーキズムの間の亀裂ですね。この二つは最後の最後まで行くとうまく両立しないのではなからうか。とにかくそういう亀裂を彼は抱えていたのだらうと思います。この問題をもうちょっと詳しく説明する前に、この時代のアナーキズムの実態をざっと見ておきましょう。

ちょうど今、サリンとかで大変な騒ぎですが、それに似たようなパニック状態が1891年辺りから続いていました。年代は正確ではないかもしれませんが、とにかく90年代になってアナーキストのデモというのが何度も行なわれるようになってきて、そして、単独行動をする無名のアナーキストがどんどん出てくるのが91年から94年にかけてです。有名な活動家で、ラヴァシヨルというのがありますね。これね、クリッシーで警官隊とアナーキストのデモが衝突してそこでアナーキストが三名逮捕され、その後何度も何度も検事の家とかその他の関係者の家に爆弾が仕掛けられたりするわけです。そして容疑者としてラヴァシヨルが逮捕されるんです。ラヴァシヨルというのは実際、他の犯罪が実にたくさんあるんですよ、殺人もやっているし、強盗もやっているし、いろんなことをやっているんですけれども、裁判の席でこういうことを言うわけです。「テロ手

段を用いて、苦しむ人々へのいたわりを社会に強制するのだ」とね。ところがやっぱりギロチンですね、死刑にされるわけです。その死刑直前に「アナーキズム万歳」と叫ぶ。そしてその刑務所仲間の遺族への募金があるんですけど、募金に応じた署名のなかにあのカミュー・ピサロの名前がある。この人は絵はおとなしくて穏健なんだけれども、おそらく印象派のなかで唯一のユダヤ人ですので、いうならばその内部では一種特別な立場に立っておりました。というのは、ピサロは思想的には非常に左翼なんです。民衆主導の共和主義と申しますか、反教権主義といえますか、それも徹底したところがあります。あと、ベルギーのトリスタン・ベルナルなどが署名している。他にもラヴァシオルがやったとされている事件はいろいろあるんですが、目立ったものとしては、鉱山のストライキを契機にして、オペラ座通りにあるその会社の事務所に爆弾がぶちこまれるんだけれども、そのときにそれが二重爆弾になっていまして、最初の爆弾が爆発して、そしてその後の残りのものを処理しようとして、警官が五人死んでいるんですね。それはやっぱりアナキストがやったということで、大変なパニック状態になる。で、彼は非常に有名になりまして、徹底的に実力行動に移る、*ravacholiser* という動詞ができたぐらいだということが、ものの本に書いてあります。

それから、もう一人ヴァイアンという男がでてまいります。これもまあ元パン屋の職人で、転々とするんですけども、結局、下院の傍聴席から議員席にむかって爆弾を投げて逮捕されます。それは大型爆弾じゃなくて小型の爆弾ですから、殺意はないわけで、まあ言うなれば、威嚇行為としてしたわけで、死者はないんですけども、結局ヴァイアンも死刑宣告されて、ギロチンで死にます。当時まだギロチンを使ってたんですね。ところがおもしろいことに、このヴァイアンが傍聴席からダイナマイトを投げたその当日の夜に、*La Plume* という雑誌が主催して夕食会をしていた。出席者はゾラとか、ヴェルレーヌとか、マラルメ、ロダン、ロラン・タイアード。ロラン・タイアードというのは、それほど大きな人物ではないんですけども、この夕食会の席で、新聞記者の質問に馬鹿正直に答えたのが、このタイアードなんですね。しかしこの答えた言葉が問題で、「もし行為が美しければ、犠牲者なんかどうだっていいじゃないか」とか無茶なことを言っている。それはまあ、町でなく国会で爆弾が投げられたからこういう発言をしたのかもしれない。軽率な発言だとは思いますが、その当時のアナキストに対する文士たちのほぼ全体的な空気というか、気分というものが、この言葉によく表れていると思うんですね。もっとも、タイアードは犠牲者なんかどうなってもいいじゃないかと言っておきながら自分が犠牲者になるんですね。ヴァイアンの事件のもうすこし後で、レストラン・フォワイヨ、そこにダイナマイトが仕掛けられた（これはどうやらフェネオンが関係していたようです）。これはかなり高級なレストランで、上流階級の人達が集まっていた。その中に、ロラン・タイアードがいて、目を負傷して、自分が犠牲者になっちゃったというわけです。で、とにかくそのヴァイアンが、これも元パン屋の職人ですから、系統的な勉強をしたわけではないんだけれども、死刑の直前に「ブルジョワ社会に死を、アナキー万歳」と叫ぶ。これは大変なパニックを生みまして、その後どんどん無差別爆弾事件が起こるわけです。例えば、サン・ラザールのカフェ・テルミニユスでかなり大型なやつがあって、そして、オペラ座通りとか、シャンゼリゼ辺りでも、類似のダイナマイト事件が頻発

《特別講演》

しております。大体94年辺りですね。おそらくテロリストの攻撃で無差別にやったというのは、この頃が初めてのケースじゃないか、だから余計に衝撃を与えたようですね。それでも、当時の大統領カルノーのところへ、ヴァイアン死刑にたいする恩赦の請願というのが殺到したということらしいです。というのも、このころまではジャーナリズムも、それからいろんな小さな雑誌ですね、例えばフェネオンが関係していた雑誌とか、そういうものは、大体においてアナーキストの線にそって政府当局を攻撃していたということがあったんですね。

ところがそこへ、状況を一変させる事件が起こります。6月24日、これは大統領カルノーがリヨンで開かれた繊維の見本市かなんかに行くんですね。そのときに、花束を手にしたみすばらしい青年が近づいてくる。その花束の下に、短刀を入れてたんですね。短刀でやられる。で、やったのはやっぱりアナキストなんですね。これも、左官の見習いかなにかで、もちろん貧乏なイタリア系のカセリオという青年だったらしいですが、それによって、大統領が死ぬという事件が起こります。これがやっぱり大きな引き金になるんですね。この暗殺事件の直後に、大統領未亡人宛てに手紙が届く。これはカセリオ自身の手によるものではなくて、誰だかわからないが別の第三者が書いたんですけど、その手紙のなかには「復讐はなされた」とあった。そしてなんとラヴァシオルの写真が入っていたということです。つまりラヴァシオルの復讐だったというわけです。まあこれは明らかにアナキストの行動だということで、徹底的に一斉検挙して、30人が逮捕された。これがいわゆる les Trente の事件です。しかしそれ以前にフェネオンは告訴されて、画家の Maximilien Luce などと一緒に拘置される。この裁判には、マラルメが弁護側証人として出廷しています。それまでフェネオンは、陸軍省の非常に有能な官吏でした。この陸軍省というのはフランス語では *Ministère de la guerre* で、それをなんで陸軍省と訳すのか僕はよく分からないんですけども。ヴァレリーも一所懸命そこへ雇われようとしてますね。でも二人を比べると、フェネオンのほうが公務員としてはるかに優秀だっただろうと思いますね。とにかくフェネオンは、そこにこの時まで勤めていた。しかしさすがにアナキストとして逮捕されて、出廷させられて、裁判にかけられたとなると、結局釈放はされるんだけど、職を失ってしまいます。そして、それ以後批評活動というものはほとんどしていないのです。

\*\*\*

ここが非常におもしろいと私は思うんですね。確かにこの時にはフェネオンが高く評価していたスーラは死んでいます。その芸術観、表現論というのは彼の死後も主張できるはずだし、ましてや彼の死によって実作が理論に課するある種の束縛がなくなったと考えれば、ますます自由に自分の批評活動で理論として科学主義というものを押し出していけるはずなんです。ところが、できなくなってしまう。なぜかという問題であります。

先程、早水さんの訳した『モンテーニュは動く』という本の話をしていました。それは、私にひとつの目論見があったからで、このお話の結論を導くうえで、もちろん中身の全体じゃありませんけれども、このスタロバンスキーの書物が示している性格を、アナロジーとして使わせてい

ただこう思ったのであります。どういふことかと言うと、大雑把に、象徴主義批評が現代に投げ掛けている問題ということでお話したいんです。つまり、亀裂が亀裂のまま残るのか、それともそこからなんとかして抜け出すことができるのか、という問題です。オーリエの場合とフェネオンの場合は、これまで見てきましたように、挫折があつて亀裂が亀裂のまま終わっている。他のマイナーな象徴主義者達の大体は、挫折の後そこから逃れようとして、ご承知のようにたいていカトリックへ行ってしまうですね。ポン＝タヴァン派も、ナビ派も。他にも、モーリス・ドニとか、エミール・ベルナルとか皆そうですね。フィリジエなんてのは実際自分がカトリックの司祭になってしまうでしょ、最後は。絵をかくのをやめて。ああいうふうになるんですね。それから、美術だけじゃなくて文学のほうのマイナーと申しますと、たとえば、カミーユ・モークレーとかね、あれらは全部カトリックになってしまいますね。ヴァレリーはあるところで、カミーユ・モークレーだけにはなるな、ということを経験して誰かに書き送ってますね。こんなふう非常に多くの象徴主義者が晩年にはカトリックへ帰り、先祖帰りをしてしまう。その先祖帰りをしなかった人間にゴーガンがあり、スーラがある。まあ、スーラの場合は長生きしていたら、ちょっとあやしかったかもしれませんね。でもとにかくこの二人は、カトリックへの先祖帰りで根本的な問題を回避するのは違ったやり方で、亀裂に対処することができたように思われる。それはどんなふうにして可能だったかということです。

そこでですね、早水さんのなかなか見事な翻訳を使わせていただきたい。ただし引用させていただくのは、序文だけで申し訳ないんですけど。そこには、こういうことを書いているんです。これは、象徴派から離れてモンテーニュとスタロバンスキーの話ですけれども。「はじめにモンテーニュにたいする次の問いがある。それはモンテーニュ自身も問うた問いでもある。ある憂鬱な思ひ *pensée mélancolique* が、見かけ、つまり仮象というものは錯覚ではないだろうかと思つてしまつたら、それにつづいて何が起ころのであろうか。自分の周囲にある技巧と仮装とを告発してしまつた人間は、その後何を発見することになるのであろうか。その人は存在、真実、アイデンティティー、独自性に到達するのであろうか。これらの名において、この人は仮面をつけた世間不満を抱いて身をひいたのである。単語とか言葉とかいうものが、「下品で卑しい商品である」と言うその当人が本を書き、つまり、言葉から成る作品をつくりつつ、自分で自分を試す *essayer* するのは奇妙な矛盾ではないだろうか。この研究で再現したいのは、上の問いから生じ、この奇妙な矛盾に出会い、その後は容易には慰みを見出だせなくなった動き *mouvement*、モンテーニュの動きなのである。」つまり、表にあらわれるいろんな現象、それはモンテーニュから離れて言いますと、例えば、視覚的現象、ある風景、人物、全部これは現れ *apparence* ですね。その〈アパランス〉を書いているだけではだめなんで、これは〈アパランス〉なのだから、その奥に、あるいはもっと違うところにその真なるものがあるはずだ。ところが、その真なるものを表そうとすると、やはり表現手段である言葉を使って、あるいはきわめて具体的な感覚的な色彩とか線とか、そういうものを使わなくてはならないと、こういう矛盾にモンテーニュも直面したということです。

ここで面白いのは、これもスタロバンスキーが書いて松本勤氏が翻訳された『ルソー 透明と

障害」とのひっかかりですね。実際、著者自身もこういうことを書いております。「最初の下書きからこの『モンテーニュは動く』は、『ルソー 透明と障害』と対をなすように構成された。並行するこのふたつの研究は、出発点として選んだ最初の行為、つまり〈見かけ〉という呪いにたいする異議の類似ゆえに意味が生ずる。ところが、ふたつの研究の到達点にははっきりとした違いがある。〈存在〉に到達できなかったのでモンテーニュは、〈見かけ〉というものの正当性を認め、ルソーは逆に和解しなかったので、みずからの周囲に敵意のある影を積み重ねていった。ルソーは、〈透明〉というものの究極の住みかは自分自身のところの中である、という確信を守ろうとしたのであった。」つまり、スタロパンスキー自身が、このモンテーニュ論と以前に書いた博士論文『ルソー 透明と障害』において同じテーマを扱っているが方向は違うということを行っている。つまり、モンテーニュの場合には、その〈透明〉というものの究極の住みかというものを追求したのではなくて、〈仮象〉に戻ってきた。もっと言えばモンテーニュは、〈見かけ〉というものの正当性を認めたのです。それをルソーは認めなかった。

私はここに、選択を迫る大きな別れ道があると思うのです。そして、これはあくまでも類推の域を出ませんが、いま私が取り扱っている1890年代後半の象徴派にも、これと同じ別れ道が出てきたと思うのです。そしておそらくゴーガンは、あるいはスーラもそうかも知れませんが、ルソーののではなくてモンテーニュの道を辿ったのではないのでしょうか。批評家たちはどうか判りません。というのは、この問題については批評家達のほうが曖昧だからです。おそらく、この問題を徹底的に究明して二つの選択肢を自覚するところまで、フェネオンとかオーリエとか、シャルル＝モリスとかはどうも到達していないように思うのです。この点については、理論家よりも実作者であるゴーガン自身のほうが先に進んでいたような気がします。

このことをもう少し説明してみましょう。彼が最後に、亡くなるほとんど数日前に、シャルル＝モリスに宛てて書いた手紙、いわば遺書のような手紙があります。その中に、未だに私に解決ができていないひとつの言葉が出てきます。それをまずご紹介いたしましょう。シャルル＝モリスというのは詩人であり、ゴーガンが『ノアノア』を共作した相手であります。ゴーガンは書いています。「だからいま、私はこう言うことができる。だれも私に何ひとつ教えなかった。私が極めて僅かなことしか知っていないのは真実だ。しかし、私は私自身からくるこの僅かなものを好む。この僅かなものが他人に採掘されて、やがて大きなものにならないなどと一体だれが識ろうか。動きの表現を作り出すために、どれほど多くの世紀をわれわれが要したことであろう。」ここで手紙が切れております。私は「動きの表現」と無理やりに訳したのですが、これはフランス語では「*apparence de mouvement*」と書かれて下線が引かれています。ご覧のように、この「*apparence de mouvement*」というものを実現するために、一体われわれは何世紀を要したのであろうか、ということでこの手紙は終わっています。私なりにこの手紙の言っていることを読み取りますと、先程のスタロパンスキーによるルソーの捉え方とモンテーニュの捉え方をふまえて言うと、ゴーガンのように「動きの表現」というものに最後まで固執するということは、自分自身の孤独な内部の透明、自分自身の中にだけ透明があるということではない。むしろ彼は、モンテーニュのように、表現体として外に出てくるもので勝負するしかなかったということだと思

います。その時、動きの表現というものを見いだした。この「動き」というのは、非常に分かりにくい言葉ですけれども、これは、先に挙げた矛盾を解消しようとしてオーリエやフェネオンが目指しながらも遂に手が届かなかったような、そんな表現観の可能性を表しているのではなかろうか。最後は少し曖昧になりましたが、そういう風なことを私は感じ、また考えているわけです。

後記一本稿は、1995年5月20日京大会館にて行なわれた講演の内容を運営委員会にてまとめたものです。